

Matthias Tischer (Berlin)

Musik im Kalten Krieg – Entwurf einer Fragestellung

»Das, was sich zwischen Vormoderne und Postmoderne abspielt, ist die Moderne, für welche ›Kultur‹ nicht der zentralste Begriff ist. Wir können uns denn auch nur schwer in eine Zeit zurückversetzen, in der unsere modischsten Schlagwörter – ›Körperlichkeit‹, ›Differenz‹, ›Lokalität‹, ›Imagination‹, ›kulturelle Identität‹ – als Hindernisse für eine emanzipatorische Politik, nicht als deren Referenzbegriffe betrachtet wurden.« (Terry Eagleton)¹

»Wir bemühten uns, die ganze übrige Welt zu überzeugen, daß wir aufrichtig bestrebt sind, ihr zu helfen. Wir konnten sie nicht durch unsere Worte überzeugen, wir konnten es aber mit Hilfe der Musik ...« (G. Šneerson)²

Zum Thema

Das übergeordnete Thema des Weimarer Kongresses lautet »Musik und kulturelle Identität«. Es entspricht durchaus Weimars *Genius loci*, den Gedanken von Kultur und Identitätsstiftung zu thematisieren, war es doch Herder – wenn man Geoffrey Hartman Glauben schenkt –, der als erster Kultur im modernen Sinne der ›Identitätskultur‹ gebrauchte.

Dennoch liegt vor uns ›ein weites Feld‹, bzw. wir haben es mit einer Gleichung mit mehreren oder lauter Unbekannten zu tun: Musik – Kultur – Identität.³

So sagt es bereits sehr viel über die jeweilige Idee der Kultur aus, welchen Phänomenen man sich als ›der‹ Kultur, in meinem Falle welcher Musik man sich als ›der‹ Musik zuwendet. Nachdenken über Popmusik oder Musik nichteuropäischer Tradition impliziert eine wesentlich weitere Vorstellung von Kultur als die Untersuchung von europäischer ›Kunstmusik‹ mit ihrer Suche nach einer jeweils zeitgemäßen Tonsprache.

Dabei liefert das Thema unserer Arbeitsgruppe leider nicht die Konkretisierung, die man sich wünschen würde. Mit »Musik/Kultur im Kalten Krieg« kommt noch eine weitere Unbekannte hinzu: der Kalte Krieg. Im Sinne eines weiteren Kulturverständnisses ist es einsichtig, dass die große, aus dem Zweiten Weltkrieg erwachsene Auseinandersetzung zwischen den beiden Supermächten alle Bereiche des Lebens – eben der Kultur – in Ost und West durchdrang. In solch eine weite Konzeption von Kultur gehören die unterschiedlichen Ausprägungen der Ökonomie, des Militärs, der Rechtsauffassung, des Städtebaus, der Diplomatie, der Sozialpolitik u.v.a. mehr.

1 Terry Eagleton, *Was ist Kultur?*, München 2001, S. 46.

2 Grigorij M. Šneerson, *Musik im Dienst der Reaktion* (= Musik und Zeit 3), Halle 1952, S. 12. Er zitiert damit den amerikanischen Staatssekretär George C. Marshall.

3 Vgl. *Music and German National Identity*, hrsg. von Celia Applegate und Pamela Potter, Chicago 2002.

Es mag banal klingen, aber: zu einem Krieg – auch einem kalten – gehören immer (mindestens) zwei. Auch wenn im Rahmen von Einzelstudien Regionen, Städte, lokale Institutionen untersucht werden, gilt es, den komparatistischen Imperativ der Fragestellung – was war der Kalte Krieg? – nicht zu vergessen oder wie Fredric Jameson für die Kultur grundsätzlich formuliert: Sie ist immer »die Idee vom Anderen (auch wenn ich sie auf mich selbst anwende).«⁴

Eine Untersuchung des Kalten Krieges schreit förmlich nach umfassender Interdisziplinarität. Es gibt wohl keinen Zweig der Wissenschaft, der nicht seinen Teil zu einer möglichen Antwort beitragen könnte – und sei es mit seinem wissenschaftsgeschichtlichen bzw. wissenschaftstheoretischen Strang. Auch wenn es sich auf den ersten Blick um einen exemplarischen Fall für eine allgemeine Kulturwissenschaft zu handeln scheint, sollten die Kunstwissenschaften ihr Licht nicht unter den Scheffel stellen. Gerade die Analyse ästhetischer Artikulation, wie sie die Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaften bereitstellen, ist eine Schlüsselqualifikation, deren Befunde stets Handreichungen zum Verständnis größerer (nicht nur) geistesgeschichtlicher Zusammenhänge darstellen.

Räumliche und zeitliche Eingrenzung

Der Kalte Krieg war ein weltweiter Konflikt. Die Schlagworte aus der Zeit des Kalten Krieges selbst, wie Eiserner Vorhang, Ostblock, das englische »Westernisation«, Sowjetisierung u. a., könnten den Eindruck erwecken, dass es sich nicht nur um eine bipolare Weltordnung gehandelt habe, sondern abstrakter um einen Dualismus »hier West, dort Ost«. Aus der Zeitgenossenschaft mag dieser Eindruck zeitweise entstanden sein, mit zunehmender historischer Distanz jedoch wird die Notwendigkeit der Differenzierung immer deutlicher.

Dabei lassen sich klare Unterschiede zwischen Frankreich und Westdeutschland erkennen bzw. zwischen Polen und der DDR. Dafür lassen sich verschiedene Gründe ausmachen. Zum einen spielten jene Länder, die traditionell starke kommunistische oder sozialistische Bewegungen hatten, im westlichen Einflussbereich eine ganz eigene Rolle. In Polen dürfte die starke katholische Verwurzelung der Bevölkerung ein wesentlicher Grund dafür gewesen sein, dass eine Sowjetisierung des Landes nicht in dem Maße gelang, wie dies in Teilbereichen für die DDR zu beobachten ist.

Grundsätzlich sind es Krieg und Holocaust, die Deutschland aus der Sicht der Sowjetunion wie der USA eine Sonderrolle zuwiesen. Dabei spiegeln die verschiedenen Konzepte für den Umgang mit Deutschland nach der Befreiung einen älteren Strang der Terminologie- bzw. Ideengeschichte von Kultur wider: Kultur im Sinne einer Gegeninstanz zu Barbarei. Es verdankt sich wohl wesentlich der aufkeimenden Systemkonkurrenz, dass sowohl die Sowjets als auch die Amerikaner das Wagnis einer »Re-education« eingingen. Dies geschah nicht ganz selbstlos, ging es doch beiden Seiten seit spätestens 1949 darum, jeweils ihre Besatzungszone zum Bollwerk auszubauen.

Für meine Überlegungen zur Musik im Kalten Krieg konzentriere ich mich im Wesentlichen auf das geteilte Deutschland bzw. die Besatzungszeit. Ein bedeutender Vorteil dieses

4 Fredric Jameson, »On »Cultural Studies««, in: *Social Text* 34 (1993), S. 17–52, hier: S. 34.

Fokus scheint mir die gemeinsame Kultur der Deutschen vor 1945 zu sein. Der ebenso offensichtliche wie verblüffende Befund noch vor dem Beginn eigentlicher Forschung ist, dass sich im Zeitraum von nicht einmal zwei Generationen in Deutschland Ost und West zwei deutlich unterscheidbare Kulturen entwickelt haben. Dies gilt für die gesamte Breite der Idee Kultur: Arbeitswelt, Sozialsysteme, Medien, Städtebau, Wissenschaft und eben: die Künste. Auch wenn ein anderer zeitlicher Rahmen sinnvoll denkbar ist, beschränke ich mich auf die ersten ein bis zwei Jahrzehnte nach dem Krieg.

Entente cordial und Re-education

Sowohl die Sowjets als auch die US-Amerikaner begegneten den Deutschen in kulturpolitischer Hinsicht wohlwollend.⁵ Gerade die Kulturoffiziere der Militäradministrationen kamen mit positiven Vorurteilen ins einstige Land der ›Dichter und Denker‹, nicht wenige von ihnen kannten Deutschland von Studienaufenthalten oder Bildungsreisen. Die Vorsilbe ›Re‹ vor ›Education‹ war dabei mit Bedacht gewählt. Dem kulturpolitischen Arm der Befreier war wohl bewusst, dass es galt, der zwölfjährigen Erziehung der Deutschen zu braven Volksgenossen im Nationalsozialismus etwas entgegenzusetzen.

Die Mehrzahl der Deutschen dürfte nach dem Zweiten Weltkrieg keine schlechten Erinnerungen an den Kulturbetrieb des Nationalsozialismus gehabt haben. Die schlagend simple Lösung, den Geschmack der Mehrheit als gesund und damit verbindlich für die Nation zu definieren, war auch nach 1945 wenig angefochten. Dies lag nicht unwesentlich an der Tatsache, dass jene, die eine abweichende Auffassung von Kunst und Kultur hätten vertreten können, entweder vertrieben, ermordet, eingesperrt, verfolgt oder zum Schweigen verurteilt worden waren.

Die Besatzer versuchten, dem mit einer zwanglosen Vielfalt, so weit es die Umstände zuließen, zu begegnen. Äußerst sensibel rief so die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) die deutschen Kulturschaffenden zur Mithilfe in Berlin auf; dieser Aufruf war als Bitte formuliert. Zeitzeugen erinnern diese Zeit, nicht nur in Berlin, als kulturell äußerst lebhaft und vielfältig. Gerade aus der Kriegsgefangenschaft zurück und sofort als Mitarbeiter beim Drahtfunk im Amerikanischen Sektor (DIAS, später Rundfunk im Amerikanischen Sektor, RIAS) angeheuert, erinnert sich Hans Heinz Stuckenschmidt, Zeitzeuge und wesentlicher Akteur der westdeutschen Kultur nach dem Krieg, fast selig an diese Zeit:

Musikoffiziere wie Nabokov⁶ und John Bitter, später John Evarts und Matteo Lettunich, sorgten für Kontakte und Geld. [...] Die Konkurrenz der vier Besatzungsmächte, die sich im Seelenfang den Rang ablaufen wollten, wirkte segensreich. Im russisch besetzten Sektor versuchte der ›Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands‹, alle geistigen Kräfte an sich zu ziehen, die kulturell und poli-

5 Maren Köster, *Musik – Zeit – Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952*, Saarbrücken 2002.

6 »Music Officer for the Music and Theater Branch of the U.S. Military Government in occupied Germany« war die offizielle US-Bezeichnung.

tisch als fortschrittlich galten. Der Club in der Jägerstraße war bald beliebtester Treffpunkt der Künstler und Intellektuellen. Seine Mitglieder bekamen Coupons für Speisen und Getränke. Man tafelte gemeinsam mit den Kulturoffizieren aller Besatzungsmächte, die damals noch eine Entente cordiale bildeten.⁷

Die Konzertprogramme der Zeit knüpften im Wesentlichen an das gemäßigt moderne Repertoire der Zwischenkriegszeit an, aber auch Schönberg und Stravinskij waren vereinzelt zu hören. Dennoch war das meistgespielte Musikstück des Jahres 1945 der 1942 entstandene Schlager *Caprifischer*.⁸

Die fortschreitende Einsicht, dass die Waffenbrüderschaft zwischen dem Mutterland des Wirtschaftsliberalismus und dem der proletarischen Revolution mit dem Ende des Krieges ihren Zweck erfüllt hatte, machte sich auch im veränderten kulturellen Klima im besetzten Deutschland bemerkbar.

Von nun an nahm der von Stuckenschmidt so genannte »Seelenfang«, in dem sich die Besatzungsmächte gegenseitig den Rang abliefen, deutlich weniger spielerische Züge an als die Erwägung, in wessen Kulturhaus man sich die zusätzliche Mahlzeit servieren ließ.⁹ Die Entente cordiale war zu Ende. Die Berlinblockade geriet zu einer ersten Zerreißprobe zwischen der Sowjetunion und den USA, und die doppelte Staatsgründung¹⁰ besiegelte die Teilung trotz anderslautender Beteuerungen in Ost und West auf lange Sicht.

Von nun an beschritten die USA und die UdSSR unterschiedliche Wege, um die Bevölkerungen der neu gewonnenen Einflussbereiche jeweils an sich zu binden. Die Bindemittel waren dabei äußerst unterschiedlich, ihre Erforschung hat erst begonnen. Im Folgenden werden zuerst die übergeordneten Strategien, dann stellvertretend je eine Persönlichkeit und eine herausragende Organisation der kulturellen Auseinandersetzungen des Kalten Krieges schlaglichtartig beleuchtet.

Doktrinen

Bereits in der Einleitung war darauf hingewiesen worden, dass sowohl die Sowjetunion als auch die USA auf ihre Rolle als Weltmacht nach dem Zweiten Weltkrieg nur bedingt vorbereitet waren. Einer der grundlegenden Unterschiede zwischen den maßgeblich an

7 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik in unserer Zeit*, München 1979, S. 179.

8 Komposition: Gerhard Winkler, Text: Ralph-Maria Siegel.

9 Im März 1947 streiken hungernde Arbeiter in Nordrhein-Westfalen. Bei einer Aufführung der *Dreigroschenoper* in Berlin kommt es zu einem Zwischenfall, nachdem das Publikum heftig nach der Zeile »erst kommt das Fressen, dann die Moral« applaudiert; der Musikoffizier John Bitter lässt den Text ändern!

10 »Trotz heftiger Kritik an der modernen Kunst in den Organen der SED und der SMAD blieb bis zur Gründung der DDR im Herbst 1949 die Vielfalt des künstlerischen Lebens erhalten. Erst die Verschärfung des Kalten Krieges zwischen der UdSSR und den Westmächten und die Vertiefung der deutschen Spaltung durch die Gründung der beiden Teilstaaten brachte die auf ein breites Bündnis mit der bürgerlichen Intelligenz abzielende Kulturpolitik zum Erliegen.« Günter Erbe, *Die verfemte Moderne. Auseinandersetzungen mit dem »Modernismus« in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*, Opladen 1993, S. 60.

der Zerschlagung der Nazi Herrschaft beteiligten Nationen war materieller Art. Konnten es sich die USA leisten, etwaigem Misstrauen der Befreiten bzw. Besetzten gerade im kulturellen Bereich mit ostentativer Großzügigkeit entgegenzutreten, setzten die vom Krieg in jeder Hinsicht ausgebluteten Sowjets zusehends auf Propagandaerfolge, bis hin zur Inszenierung von Hetzjagden auf Sündenböcke (z. B. im Bereich der Künste die Formalismusdebatten in der Sowjetunion und der DDR).

Nachdem während des Krieges in der Sowjetunion in kulturpolitischer Hinsicht die Zügel im Dienste nationaler Einheit im ›Vaterländischen Krieg‹ deutlich gelockert worden waren, wurden diese im Rahmen der Festigung und des Ausbaus von Stalins Herrschaft nach 1945 wieder drastisch angezogen. Das qualitativ Neue der sowjetischen Kulturdoktrin war der staatliche Anspruch, nicht nur Stoffe und Sujets, sondern auch Formen und Verfahrensweisen der künstlerischen Produktion vorschreiben zu wollen. Die Nachkriegskampagne rekurrierte dabei auf die Maßnahmen gegen die Schriftsteller in der Sowjetunion, wie sie 1936 im Namen der Bekämpfung von ›Formalismus‹ und ›Entartung der Kunst‹ durchgeführt worden waren. Wie sehr sich Stalins Literaturdoktrin und der ein Jahr später in Hitlerdeutschland geführte Feldzug gegen moderne Kunst ähneln, ist oft hervorgehoben worden; die Unterschiede im Umgang mit Musik und Musikern in Stalins und Hitlers Reich hat in jüngster Zeit Friedrich Geiger hervorgehoben.¹¹

So standen Künstler in Ostdeutschland, von denen nicht wenige glühende Antifaschisten und Kommunisten waren und die sich dementsprechend dem sozialistischen Deutschland sowie der Sowjetunion verbunden fühlten, vor dem schwer zu lösenden Widerspruch, Kunst produzieren zu sollen, die sich zwar stofflich, nicht aber formal von den ›BluBox-Bildern, Kantaten und Gedichten der Nazizeit unterscheiden möge.¹²

Die Auseinandersetzung um eine Musik für viele, wenn nicht für alle, hatte ein bemerkenswertes Gegenstück in der BRD: So verweist Jost Hermand auf die stark rückwärtsge wandten Beiträge in der Zeitschrift *Musica* des Kasseler Bärenreiter-Verlages. Autoren wie Fred Hamel, Walter Krüger, Wilhelm Maler, Hermann Keller, Georg Götsch und Andreas Liess wetterten hier gegen eine rein ›formalistische‹ Avantgarde (zugleich auch gegen kommerzielle Unterhaltungsmusik) und sehnten sich nach der Sinn- und Gemeinschaftsstiftung der Jugendmusikbewegung, wobei es ihnen immer wieder gelang zu verdrängen, wie mühelos diese im Nationalsozialismus aufgegangen war.¹³ Fred Hamel geht 1957 so weit, eine konsequente Rückkehr zu den »drei lauterer Quellen des abendländischen Kulturerbes [...], dem Folkloristischen, dem Humanen und dem Sakralen« anzumahnen.¹⁴ Das Polemisieren gegen Avantgarde und Unterhaltungsmusik, nicht selten mit einem Wortschatz und Argumentationen, die auch im Nationalsozialismus gängig waren, geht bis in

11 Friedrich Geiger, *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel 2004. Vergleiche auch Martin Damus, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 1981.

12 Siehe *Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Stuttgart 1975.

13 Jost Hermand, »Die restaurierte Moderne im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit«, in: *Musikpädagogische Forschung* 4 (1983), S. 172–193, hier: S. 178.

14 Fred Hamel, »Vom wahren Wesen der Musik«, in: *Musica* 11 (1957), S. 689–692, hier: S. 689f.

die sechziger Jahre weiter. Berühmt-berüchtigt ist in diesem Zusammenhang Alois Melichars *Musik in der Zwangsjacke* von 1958. In seinem Buch malt er in buntesten Farben eine Verschwörung der Avantgarde zum Zwecke der Beherrschung des Musiklebens in Deutschland aus. In diesem Zusammenhang erscheint der Titel seines zwei Jahre später erschienenen Buches *Schönberg und die Folgen* (1960) als selbsterklärend. Auch der Titel des bereits im Nationalsozialismus als Musikkritiker hervorgetretenen Hans Schnoor – *Harmonie und Chaos. Musik der Gegenwart* (1962) – und Walter Abendroths *Selbstmord der Musik? Zur Theorie und Phraseologie des modernen Schaffens* (1963) lassen ahnen, worum es geht.¹⁵

Woran es genau lag, dass solche auflagenstarken Stimmen im Westdeutschland der Ära Adenauer nicht die Oberhand gewannen, gilt es noch im Einzelnen zu untersuchen; bereits zum jetzigen Stand der Erkenntnis zeichnet sich ab, dass der US-amerikanische Einfluss auf die westdeutschen Musikverhältnisse daran nicht unbeteiligt war.

Insgesamt erscheint das amerikanische Engagement deutlich subtiler, wenngleich kaum weniger nachdrücklich als vergleichbare Einflussnahme der Sowjetunion im Osten. Die Vorhut waren sicherlich die alliierten Kulturoffiziere. Sie waren von der Armee angeworben worden bzw. hatten sich dieser zur Verfügung gestellt und nahmen ihre Aufgabe mit viel Begeisterung und Engagement auf. Sowohl die US-amerikanischen als auch die sowjetischen Kulturoffiziere schufen dabei in ihren Besatzungszonen zumindest in den ersten Nachkriegsjahren nicht selten ein liberaleres kulturelles Leben als es zeitgleich in ihren Heimatländern unter McCarthy oder Stalin denkbar gewesen wäre. Sie lancierten Organisationen und Institutionen wie Radiostationen, Zeitungen und Zeitschriften, Festivals und vor allem, sie pflegten Kontakte zu einheimischen Gewährsleuten. Soweit bestand zwischen den USA und der Sowjetunion in der kulturellen Agenda ihrer Besatzungspolitik kein struktureller Unterschied.

Gewährsmänner und Kulturoffiziere

Die Aufgabe der Kulturoffiziere in der SBZ/DDR war bald erledigt, da mit Ulbrichts »Partei des neuen Typus« eine Struktur geschaffen war, die für die Umsetzung sowjetischer Ziele unmittelbar in Anspruch genommen werden konnte.¹⁶

In den westlichen Besatzungszonen kümmerten sich besagte Kulturoffiziere (auch als Privatmänner) weiter und verstärkt um Gewährsleute, zu denen sie dauerhafte, oft weit über das rein »Geschäftliche« hinausgehende Beziehungen aufbauten. Die deutschen Kontaktpersonen genossen in der Regel durch ihr redliches Verhalten während des Nationalsozialismus, ihren guten Ruf aus der Vorkriegszeit und die nötige Begabung zum Impresario ohnehin schon Ansehen in der Bevölkerung; dieses wurde noch verstärkt durch die Unterstützung durch die Alliierten. Solche kulturellen Pioniere der Nachkriegszeit waren etwa Karl Amadeus Hartmann, der in München die *Musica Viva* gründete und leitete, Wil-

15 Dass viele dieser Autoren sich Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* (Salzburg 1948) verpflichtet fühlten, liegt auf der Hand.

16 Was nach der »Abberufung« zahlreicher sowjetischer Kulturoffiziere mit diesen geschah, ist noch nicht ausreichend untersucht.

helm Bode, der Vater der Kasseler Documenta, der bereits erwähnte Berliner Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt, der den 1950er Jahren musikästhetisch seinen Stempel aufdrückte, der Gründer der ursprünglich nach dem Jagdschloss bei Darmstadt benannten Kranichsteiner Ferienkurse, Wolfgang Steinecke, und die Schriftsteller Alfred Andersch und Hans Werner Richter, Herausgeber der Zeitschrift *Der Ruf*, in deren Umfeld sich die Gruppe 47 gründete – um nur einige Herausragende zu nennen.

In Berlin setzten die amerikanischen Besatzer als Gewährsmann in musikalischen Fragen voll und ganz auf Hans Heinz Stuckenschmidt. Woher dieser Vertrauensvorschuss kam, gilt es noch zu untersuchen – so wurde Stuckenschmidt nicht nur binnen kurzem Direktor der Abteilung für Neue Musik des US-Senders RIAS und wesentlicher Musikkritiker der ebenfalls von den Amerikanern gegründeten *Neuen Zeitung*, er musste außerdem, wenn man seiner etwas koketten Erzählung Glauben schenkt, mühsam überredet werden, 1953 eine Professur an der Technischen Universität anzunehmen. Bevor er sein Lehramt antrat, bereiste er auf Einladung des State Department die USA. Er hatte jedoch darauf bestanden, dass, wegen seiner anderweitigen Verpflichtungen, die Reise nicht länger als zwei Monate (!) dauern solle. Hier hatte er reichlich Gelegenheit, alte Bekanntschaften aufzufrischen und neue zu machen sowie ausführlich die amerikanische Kultur kennen zu lernen. Eine Art Stammbuch mit Eintragungen von Igor Stravinskij, Arnold Schönberg, Kurt Weill, Paul Hindemith, George Antheil, Thomas Mann, Arthur Schnabel (um nur die bekanntesten zu nennen) zeugt von seinem intensiven Besuchsprogramm. Rückblickend bemerkenswert erscheint der Umstand, dass jene, auf die der amerikanische Segen derart niederprasselte, dies mitnichten beargwöhnten.

Unter den Musikoffizieren dürften John Evarts, Nicolas Nabokov und Everett Helm die herausragenden Persönlichkeiten sein. Über John Evarts, der immer wieder als Taufpate der Münchner Musica Viva bezeichnet wird, wissen wir noch zu wenig, über Nabokov¹⁷ sehr viel. Von beiden soll hier nicht die Rede sein. Im Folgenden lediglich ein paar Stichworte zum Werdegang Everett Helms, nicht zuletzt um zu zeigen, wie Auftrag, persönliches Sendungsbewusstsein bzw. einfach freundliche Hilfsbereitschaft einander durchdrangen bei der Re- oder Neuorganisation des westdeutschen Musiklebens.

Everett Helm (1913–1999) absolvierte ein postgraduales Studium an der Universität Harvard in den Fächern Komposition bei Walter Piston und Musikwissenschaft bei Hugo Leichtentritt. Für die Jahre 1936 bis 1938 erhielt er ein Reisestipendium der Universität, wobei er sich zum Befremden seiner Fakultät nicht für einen Studienaufenthalt bei Nadia Boulanger in Paris entschied, wie es unter amerikanischen Kollegen seiner Generation äußerst verbreitet war, sondern zwei Jahre in Asolo bei Gian Francesco Malipiero studierte und ein weiteres Jahr in England bei Ralf Vaughan Williams und Alfred Einstein. 1939 wurde er in Harvard promoviert.

Überzeugt, er könne nicht auf Menschen schießen, wurde er untauglich für den Dienst an der Waffe von der Armee als Musikbotschafter nach Lateinamerika entsandt. Durch Vermittlung von Harrison Kerr, einem Boulanger-Schüler, wurde er im Auftrag der Army

17 Ian Wellens, *Music at the Frontline. Nicolas Nabokov's Struggle against Communism and Middlebrow Culture*, Burlington 2002.

Civil Affairs Division als Kulturoffizier nach Deutschland geschickt. Attraktiv mag für die künftigen Kulturoffiziere gewesen sein, dass die Pläne der OMGUS die »cultural re-education« als vorrangiges Ziel auswiesen. Im betreffenden Bulletin des State Department ist außerdem von einer Wiederherstellung der »national German culture« die Rede und von einer Überwindung der Isolation der Nationalsozialismus-Zeit.¹⁸ Für diese Aufgabe bezog Helm ein Büro in Darmstadt, wo er alsbald mit Wolfgang Steinecke in Kontakt kam. Diesen unterstützte er, administrative Hürden bei der Etablierung der Ferienkurse für Neue Musik zu überwinden, half mit Naturalien wie etwa Papier für die ersten Programmhefte und stellte ab 1949 Gelder für die Patenring genannten Stipendien zur Unterstützung mittelloser Teilnehmer zur Verfügung; die Militäradministration beauftragte ihn im Gegenzug zu Teilnahme an den Kursen, um zu prüfen, ob das Geld gut angelegt sei. Er dürfte mutmaßlich nichts lieber als das getan haben, war er doch in Darmstadt unter Kollegen: 1955 wurde dort seine Komposition *Eight Minutes for Two Pianos* aufgeführt und 1955/57 organisierte er gemeinsam mit Steinecke eine Ives-Ausstellung. Auch nach seinem Ausscheiden aus dem aktiven Armeedienst bleibt Helm die Schaltstelle zwischen den amerikanischen Behörden und den Ferienkursen; so stellt er 1954 den Kontakt zwischen Cage und Steinecke her.¹⁹

Institutionen

Die Darmstädter Ferienkurse waren, ähnlich wie die Kasseler Documenta, eine eigentlich politisch/unpolitische Veranstaltung.²⁰ Wenn Kunst um ihrer selbst willen, Abstraktion und Atonalität der sowjetischen Doktrin zufolge ein Skandalon waren,²¹ stellte es ein Politikum dar, wenn man ihnen im Westen demonstrativ gut subventionierte Schutzräume schuf. Diese Veranstaltungen hatten anfangs keinen Rückhalt bei einer größeren Gruppe der Bevölkerung; zudem konstatiert Saunders, dass auch die amerikanischen Militärs mit Befremden auf die Musik reagierten, die in Darmstadt zu hören war, und geht so weit, die Ferienkurse als eine »kühne Initiative« der amerikanischen Militärregierung zu bezeichnen.²² Im Kontext des Kalten Krieges ließe sich überspitzt formulieren: Allein schon der Umstand, dass der Ortsname Darmstadt für die Kulturverwalter der DDR ein derartiges Reizwort war, legitimierte das Festhalten an dieser zweifelsohne elitären Veranstaltung von Weltruf.

18 Bulletin vom 27. 7. 1947. Abgedruckt in: *Germany, 1947–1949. The Story in Documents*, hrsg. vom United States Department of State. Office of Public Affairs, Washington 1950.

19 Mehr Informationen zu Helm siehe Amy C. Beal, »Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946–1956«, in: *JAMS* 53 (2000), S. 105–139.

20 Vgl. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt. 1946–1966. Geschichte und Dokumentation*, hrsg. von Hermann Danuser und Gianmario Borio, 4 Bde., Freiburg 1997.

21 Das Verhältnis von Kulturpolitik und künstlerischer Produktion stellt die Autorin erhellend an einem Beispiel dar: Anne Shreffler, »Ideologies of Serialism: Stravinsky's Threni and the Congress of Cultural Freedom«, in: *Festschrift für Reinhold Brinkmann*, in Vorbereitung.

22 Vgl. Frances Stonor Saunders, *Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg*, Berlin 2001, S. 34f.

Dass ein Besatzer bemüht sein wird, den Besetzten seine Kultur näher zu bringen, liegt auf der Hand – in Darmstadt jedoch haben wir es mit einem eigentümlichen Nehmen und Geben zu tun. In den ersten Jahren, als die Musik mit einer gemäßigten Tonsprache sowohl die Konzertprogramme in ganz Deutschland als auch das Programm der Ferienkurse dominierte, waren selbstverständlich amerikanische Komponisten wie Aaron Copland oder Walter Piston in den Konzertprogrammen vertreten. Als um 1950 das Ansehen einer tonalen, im weitesten Sinne neoklassizistischen Kompositionsweise stark nachließ (ein Umstand, den es noch genauer zu untersuchen gilt)²³, ging das Befassen mit amerikanischer Musikgeschichte dennoch weiter: Zwischen 1946 und 1956 gab es in Darmstadt neun Vorträge über amerikanische Musik. Es sei noch einmal daran erinnert, dass es für die USA ein wesentliches Ziel war, wie Edgard Varèse in einem Interview mit der *New York Times* vom 8. Oktober 1950 nach seinem Darmstadtaufenthalt²⁴ hervorhob, endlich von den Deutschen als »Kulturvolk« (er gebraucht das deutsche Wort) anerkannt zu werden und diese vom Vorhandensein und vom Wert der amerikanischen Traditionen zu überzeugen. Das war ein Problem, denn in den USA war ein solches Traditionsbewusstsein eher schwach ausgeprägt; Charles Ives wurde ein Vierteljahrhundert, nachdem er aufgehört hatte zu komponieren, erst langsam entdeckt, und Komponisten wie Henry Cowell oder John Cage waren allenfalls in einer Nischenkultur beheimatet.

So dürfte der Hindemithschüler Wolfgang Eduard Rebner mit seinem Darmstädter Vortrag »Amerikanische Experimentalmusik« der erste gewesen sein, der von einer Tradition der amerikanischen Experimentalmusik sprach. Die einigermaßen paradoxe Verbindung von Tradition und Experiment war geeignet, dem Vorwurf der Traditionslosigkeit die Grundlage zu entziehen bzw. Traditionslosigkeit als ein befreiendes Moment erscheinen zu lassen. In diesem Paradox dürfte ein Teil der Faszination des legendären Darmstadtauftritts von John Cage im Jahre 1958 begründet gewesen sein.

Was weiter oben mit Geben und Nehmen beschrieben wurde, fand nicht zuletzt seinen Ausdruck darin, dass man (überspitzt gesagt) in Darmstadt eine nordamerikanische Avantgarde entdeckte, systematisierte und kanonisierte, bevor die US-amerikanische Öffentlichkeit überhaupt eine Ahnung von deren Existenz im eigenen Land hatte. Das Konzept der Westanbindung wirkte somit durchaus auf die USA zurück; das Junktim Avantgardismus/Freiheit hielt mutmaßlich über den Umweg Europa Einzug in den USA.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Die Betrachtung der Darmstädter Ferienkurse unter den Vorzeichen des Kalten Krieges soll nicht die enorme Bedeutung dieser Institution für die Nachkriegsmusikentwicklung herunterspielen. Es soll lediglich darauf hingewiesen

23 Spätestens seit der Gründung der BRD, wie Jost Hermand diagnostiziert, vollzog sich eine Trendwende in der zeitgenössischen Musik: »jene »Halbmoderne«, die sich aufgrund ihrer Tonalität, ihrer humanistischen oder religiösen Inhaltlichkeit wenigstens einer gewissen Beliebtheit erfreut hatte, war in der Adenauerschen Restaurationsperiode plötzlich »out«, während jene eher atonale, dodekaphonische, »abstrakte« Musik eines Schönberg und seiner Schule plötzlich als »in« galt.« Hermand, »Die restaurierte Moderne«, S. 177.

24 Die US-Regierung finanzierte Varèses Reise nach Darmstadt 1950, verlangte aber im Gegenzug einen Bericht nach seiner Rückkehr (ein Bericht ist nicht bekannt, er kam nie wieder, obwohl ihn Steinicke immer wieder einlud).

werden, dass eine Institution im Kalten Krieg beides zugleich sein konnte: künstlerisches Experimentierfeld und Aushängeschild der selbsternannten freien westlichen Welt. Die Vorstellung, man könne kompositorische Verfahrensweisen entwickeln, die so hermetische Strukturen ergeben, dass solche Musik nicht mehr, wie es die Nazis getan hatten und die Sowjets taten, instrumentalisiert werden könne, ist eine Denkfigur des Kalten Krieges. Ebenso ist die relative Entfernung von einem größeren Publikum vor dem Hintergrund des Imperativs der sogenannten Volksverbundenheit im sowjetischen Einflussbereich zu sehen. In diesem Kontext gibt es kaum eine Form ästhetischer Artikulation, die sich nicht in das Konzept der Westernisation integrieren ließ. Selbst der Flirt der Popart mit dem Trivialen, das orgiastische Potential der Rockmusik und die Liaison der Beat-Poetry mit dem Pornographischen und den gewalttätigen Eruptionen der Groschenromane konnten Anfang der 1960er Jahre in ihren radikalen individualistischen Impulsen als Manifestation des westlichen Freiheitsstrebens verkauft werden.²⁵ Die Orte vermeintlich größter künstlerischer Autonomie erfüllten ein klares politisches Ziel in der Konfrontation des Kalten Krieges.

Die Liste der Institutionen, die eine noch offensichtlichere Rolle im Kalten Krieg der Kulturen spielten, ließe sich fortsetzen. Gerade der Vergleich von Paaren wie

- der KOMINFORM mit dem Congress for Cultural Freedom mit ihren Festivals, Zeitschriften, Konferenzen und Ausstellungen
 - den Darmstädter und Geraer Ferienkursen
 - Radiosendern wie Radio Liberty/Radio Free Europe oder Radio Moskau mit seinen Auslandsprogrammen
 - den Amerikahäusern und den zahlreichen Institutionen der Ostanbindung,
- um nur einige zu nennen, versprechen weiteren Aufschluss über den Kalten Krieg.

Versäumnisse

Im Vorangegangenen konnten allenfalls offene Fragen als solche plausibel gemacht werden; wir verfügen bisher nur über kleine Erkenntnisbruchstücke der Wechselbeziehungen des Kalten Krieges. Gerade die Problematik von systemkonfrontationsbedingten Konflikten innerhalb eines Landes/Machtblockes klang allenfalls am Rande an; dahinter verbirgt sich eine Unzahl von offenen Fragen.

Von Musik war viel zu wenig und viel zu oberflächlich die Rede.²⁶ Die ersten Indizien und äußerlichen Befunde gilt es mittels Analyse von Musik und Musikprozessen zu überprüfen. Gemessen daran, dass es aller Wahrscheinlichkeit nach weniger Stockhausens *Kreuzspiel* als vielmehr *My Generation* von The Who war, dem die realsozialistischen Machthaber

25 Die beste Kontrollgröße ist dabei die Reaktion der ›anderen Seite‹, in diesem Falle eine Rede Willi Bredels auf der Plenartagung der Ostberliner Akademie der Künste am 30. 5. 1962: »Die in der Bundesrepublik planmäßig geförderte amerikanische Kulturbarbarei, die durch Propagierung von Verbrechen und Perversitäten letztlich dem Antikommunismus dient, müssen wir durch gründliche kulturpolitisch-wissenschaftliche Untersuchungen und Forschungen in ihrer wahren Absicht entlarven.« Stiftung Archiv der Akademie der Künste (Berlin), ZAA [zentrales Verwaltungsarchiv], Sig. 421, Bl. 106.

26 Vergleiche Uta G. Poiger, *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley u.a. 2000.

seit Mitte der 1960er Jahre kein rechtes musikalisches Identifikationsangebot für ihre jungen Menschen entgegensetzen konnten, war hier zu wenig von Populärmusik die Rede.

Die Nachkriegskulturgeschichte wird sicherlich nicht gänzlich neu geschrieben werden, aber sie wird nach dem nur langfristig zu denkenden Projekt einer ›Kulturgeschichte des Kalten Krieges‹ um zahlreiche Perspektiven bereichert sein. Eine dieser Perspektiven sei in Form einer Hypothese angedeutet: Könnte es sein, dass der Kalte Krieg (parallel zu zahlreichen Modernisierungsbremsen und humanitären Katastrophen) für die Nachkriegsgesellschaften ganz erhebliche Innovationsschübe mit sich brachte?

Wäre ohne die Systemkonkurrenz

- Neue Musik auf diese Weise gepflegt worden (in Ost wie West)?
 - das Kulturleben in Ost und West (wohl eine Parallele zum Wettrüsten) derart ausgebaut worden?
 - Jugendkultur (wenn auch zum Teil an den Adressaten vorbei) so gefördert worden?
- und vieles mehr.

Die Kürzungen im Sozialen und Kulturellen der Gesellschaften nach dem Ende des Kalten Krieges stimmen diesbezüglich nachdenklich.